Ueber den Gesichtsausdruck in der Antike.

Herman Grimm findet bei der Vergleichung antiker und moderner Plastik, welche er im zweiten Bande seines Michelangelo anstellt, auf Seiten der Antike Kälte und Starrheit, jedenfalls einen Mangel dessen, „was das Element unserer Tage ist, was im Extrem Schwärmerei, Melancholie, Schwermuth, in sanfterem Grade: Stimmung, Sehnsucht, Ahnung genannt wird." Es sei da Nichts von dem, was Göthe das Dumpfe in seiner Natur genannt habe, kein innerer Zwiespalt. Wer von den griechischen Künstlern die Schönheit habe bilden wollen, habe sie dargestellt als etwas Ewiges mit unsterblichem Lächeln. Das entspricht wohl einer verbreiteten Vorstellung und doch haben Andre auch wieder ganz anders geurtheilt. Unter dem Einflusse persönlicher Geistesrichtung des Beschauers ist es besonders stark einmal in Stolbergs Reise ausgesprochen, daß den Köpfen der alten Statuen der Ausdruck tiefer ernster Melancholie aufgedrückt sei; selbst auf den Gesichtszügen der ewigen Götterjugend schwebe, wie eine schwarze Wolke, der Gedanke des Todes.

Aus solchen einander widersprechenden Urtheilen will ich, wie aus der Bedeutung des Gegenstandes an sich, die Berechtigung ableiten, eine Besprechung des Gesichtsausdrucks in der antiken Kunst noch einmal einem weiteren Leserkreise vorzulegen, nachdem ich schon zwei Mal, zuerst vor einer, ich kann fast sagen, befreundeten Versammlung in Halle, dann vor einem noch größeren Publikum im österreichischen Museum zu Wien, dasselbe Thema behandelt habe. Grade jetzt mich wieder auf eine Bearbeitung desselben zu werfen, dazu hat auch die Lektüre des Darwinschen Buches: The expression of the emotions in man and animals einige Anregung gegeben. Es erscheint mir als ein höchst fruchtbares Thema, auf das man gern immer wieder zurückkommt und das — ich weiß es — auch dieses Mal wieder nicht erschöpft werden wird. Aber das hoffe ich doch zeigen zu können, wie weit die vorangestellten Urtheile, die nur ein jedes in seiner allgemeinen Fassung unrichtig sind, eine theilweise Wahrheit enthalten. Der Weg, der auch hier allein auf den richtigen Standpunkt der Beurtheilung führt, ist nicht neu. Es bleibt einmal das Beste,

709.3
076 u

historisch, wie Winckelmann sie uns erschloß, die Antike zu verstehen, dazu auf Grund möglichst umfassender Anschauung.

Um diese zu gewinnen, ohne Länder zu durchmessen oder viele, noch dazu oft trügerische Bilderwerke zu durchblättern, versetzen wir uns in die Räume eines nach der Folge der Zeiten geordneten Museums von Gipsabgüssen nach der Antike. Dasselbe ist nach den in seiner Idee selbst liegenden Gesetzen in einzelne Säle vertheilt, deren drei gegen die andern schon durch ihre Größe überwiegen. Es ist einmal der Saal, in dem die Arbeiten der althelleniſchen Zeit bis ins fünfte Jahrhundert vor unserer Zeitrechnung stehen; seinen Mittelpunkt bilden die Giebelgruppen von Aigina. Ihm folgt der zweite Hauptsaal mit den Schöpfungen attischer Kunst; auch räumlich treten hier die Parthenonskulpturen besonders hervor. Im dritten Saale erwarten uns die Bravourstücke der helleniſtiſchen Periode, etwa ein farneſiſcher Stier in Mitten.

Von der Fülle der Eindrücke, welche auf uns eindringen, öffnen wir für heute nur einem einzigen das Auge, den wir von den Gesichtszügen dieser stummen und doch redenden Gestalten empfangen. Ich weiß nicht, ob noch Jemand die falsche Vorstellung mitbringen wird von gänzlichem Mangel an Gesichtsausdruck in der Antike, von dem sogenannten griechischen Profile, das einförmig wie mit dem Lineale gemessen sein soll und dann freilich nur der Sitz der Langweiligkeit, von der, glaube ich, Lavater gesprochen hat, wäre. Das ist so übertrieben, wie die Schulgeschichte vom ewig heitern Himmel Griechenlands. Wie von den Unwettern, die da hereinbrechen, auch den, der sie nicht selbst erfuhr, Rottmanns Marathon überzeugen kann, so genügt ja wohl ein Blick auf den schmerzzerrissenen Laokoonskopf, um hohe Fähigkeit zur Darstellung des Gesichtsausdrucks der Antike zuzutrauen. Aber freilich diese Fähigkeit oder selbst auch nur das Bestreben nach ihr ist der Antike auch nicht ein für alle Male eigen. Wer, den Blick auf die Statuengesichter gerichtet, jene drei Hauptsäle eines Gipsmuseums durchschreitet, auf den blicken sie ganz anders im ersten, anders wieder im zweiten und völlig anders endlich im dritten Raume hernieder. Er wird, wenn er einmal klassifiziren will, drei vorherrschende Arten des Gesichtsausdrucks in jenen drei Hauptsälen, entsprechend drei Hauptabschnitten in der geschichtlichen Entwicklung der Griechen, unterscheiden: einen althelleniſchen, einen attiſchen, einen der Diadochenzeit. Es ist jedesmal ein Gesichtsausdruck, der einer jeden der drei Perioden besonders zugesagt haben muß, den sie deshalb mit Vorliebe wiederholte und der dann jedesmal zu einem festen Gesichtstypus durch die häufige Wiederholung wurde. Es bedarf nicht vieler Worte um es plausibel zu machen, daß damit dann eine jede Zeit in gewissem Sinne ein Selbst-

portrait uns hinterlassen hat. Dabei giebt es, selbstverständlicher Weise für einen Jeden, der Geschichte kennt, Uebergangsformen und der gesammte Charakter des attischen Gesichtsausdrucks ist fast weniger etwas ganz Besonderes für sich, als ein zwischen dem Vorhergehenden und Nachfolgenden in der Mitte Schwebendes; erst zwischen den Uebertreibungen und der Einseitigkeit der Gesichter der althelleniſchen und der Diadochenperiode wird der Ausdruck attischer Köpfe zu einem Dritten, dessen Wesen gradezu und recht eigentlich in dem Einhalten einer Mitte, eines Maaßes liegt. Für die Beobachtung wird der in einer Periode besonders häufig wiederkehrende Gesichtsausdruck namentlich dann beachtenswerth sein, wenn er von der Situation der dargestellten Gestalt nicht gefordert wird oder gar einer solchen Situation entschieden unangemessen erscheint. Beides findet sich am Augenfälligsten wiederum nur in der ersten und dritten, in der althelleniſchen und der helleniſtiſchen Epoche, weil eben in jeder dieser beiden Zeiten eine Art des Gesichtsausdrucks dominirend sich immer wieder vordrängt, mag sie, wie wir es ansehen müssen, gefordert sein oder nicht, passen oder nicht, weil, mit anderen Worten, die älteste und die jüngste griechische Kunst beide, so schlecht es klingt, manierirt sind, nur in sehr verschiedener Weise.

Wir treten also in den althelleniſchen Saal, wo die Aigineten den Reigen führen oder, besser gesagt, beschließen, wo wir für unsre Betrachtung aber namentlich gern vor dem „Apoll von Tenea“, dieser aus Abgüssen und auch Abbildungen der Handbücher ja wohlbekannten Gestalt aus der Münchener Glyptothek, Halt machen. Ich möchte, daß neben den plastischen Werken auch einige ältere Malereien hier nicht fehlten, Thongefäße, auf denen der erste Versuch gemacht ist, was in der Ilias Helena webt, Kämpfe der Troër und Griechen und dergleichen abzubilden. Solche Malereien und, was übrigens für jene Zeiten Nichts wesentlich Anderes ist, die ältesten Reliefarbeiten der Griechen zeigen so gut wie alle Gesichter in der Profilansicht und aus dieser Schranke der Darstellungsweise strebt die griechische Kunst auch bei gesteigertem Können lange gar nicht heraus. So war es überkommen; Aegypter und Assyrer hatten auch nicht mehr bedurft. Man sieht leicht, daß schon damit dem Gesichtsausdrucke eine ziemlich bestimmte Schranke gezogen ist. Mit dem Vorherrschen der Profilansicht ist eine gewisse Ruhe selbstverständlich verbunden, der dargestellte Vorgang geht seinen Weg, wie unbekümmert um den Beschauer. Mit einem Worte: es ist epische Weise.

Wohl ist Unvermögen zuerst auch im Spiele, die Profilansicht als eine leichte zu bevorzugen. Quälte man sich doch Männer- und Frauengesichter unterscheidbar zu machen. Eine Haupthülfe dabei war der nicht

leicht fortgelassene große Bart der Männer; dazu bediente man sich, wie namentlich schon die Aegypter thaten, dunkler Fleischfarbe für die Männer, heller, oft ganz weißer für das Nackte der Frauen. Man half sich weiter mit schematischer Charakterisirung des Männer- und Frauenauges. Das Männerauge zeichnen die Vasenmaler kreisrund — es soll gewaltig blicken, das weibliche schmal mandelförmig geschlitzt — das läßt zierlich. Unüberwunden blieb dabei die Schwierigkeit das Auge in einer Seitenansicht zu zeichnen. Im Profilumrisse des Kopfes stehen die Augen in reiner Vorderansicht. Hier ist wiederum und recht sichtlich Unvermögen der Kunst im Spiele. Darauf allein beruhende Erscheinungen hätten nun aber geschichtlich nicht so großes Interesse, wie der Umstand, daß man lange auch bei sehr bestimmter Durchbildung der Form so wenig durchgreifende Versuche machte, sei es von der Profilansicht der Gesichter in Gemälden und Reliefs abzuweichen, sei es irgendwie dem Bilde die stark verschiedenen Affekte aufzuzwingen, wie sie die Lage von Kämpfenden, Siegenden, Sterbenden, die man doch darstellte, mit sich bringt. So schwer es uns wird uns dahineinzudenken, die Welt kannte damals dergleichen noch nicht. Nach Jahrtausenden hoher Kultur und fleißigster Kunstübung bei ihren Nachbarvölkern waren die Griechen, wie ja auch auf andern Gebieten, als dem der künstlerischen Darstellung, die Ersten, welche das Individuum und grade in der Kunst dann auch die einzelnen Momente, in denen das Individuum in wechselnden Lagen immer wieder ein anderes scheint, heraustreten ließen. Ehe sie auch nur den Anlauf nahmen, das in den Gestalten ihrer Kunstwerke durchzusetzen, hat es sehr lange gewährt. Der epische Ton fand seine volle Befriedigung darin, nur den Vorgang deutlich zu erzählen; der Gegenstand der Darstellung interessirte, während spätgriechische Kunst schon den gefährlichen Weg rein formellen Genügens betrat; Beischriften wurden als etwas sehr gern Gesehenes hinzugegeben, so daß die Bildwerke fast noch wie ein Mittelding zwischen Bildkunst und Litteraturwerk dastehen. Es handelt sich um ruhigen Vortrag der außerordentlichen Dinge, von denen die Sagen berichteten, in gleichförmigem Rhythmus. Hektor im Kampfe steht genau so und sieht genau so aus wie Ajax in der Schlacht oder Achill; wer er ist, das sagt die Inschrift; was er thut oder leidet, macht die Stellung im Bilde sehr handgreiflich anschaulich; was er fühlt, körperlich oder geistig, davon sagt sein Antlitz Nichts. Alle Gesichter zeigen bei einer gleichmäßig immer wiederholten Bildung nur einen ebenso gleichmäßig sich wiederholenden Ausdruck. Derselbe liegt in den festen Formen, die wir deutlicher herausgearbeitet an den plastischen Werken jener Epoche, nirgends schärfer vielleicht als am Kopfe des „Apoll von Tenea", ablesen können.

An die spitz vordringende Nase schließen sich die Linien der hochgeschwungenen Brauen, unter denen die Augen weit aus dem Kopfe hervorquellen; jetzt verschwundene Bemalung steigerte deren Ausdruck gewiß noch erheblich. Die Lippen sind scharf geschlossen, die Mundwinkel zu einem heitern Lächeln in die Höhe gezogen. Auf den Zusammenhang des in die Höhe Ziehens der Augenbrauen mit dem Bestreben frei umherzublicken macht Darwin aufmerksam. Im Ganzen wird Niemand den Ausdruck einer drallen Vergnüglichkeit in diesem Kopfe verkennen; sehr viele unvorbereitete Betrachter sah ich bei seinem Anblicke lachen. Es ist das Kindergesicht der griechischen Kunst voll unbefangener Weltlust. Entschieden ist bei aller Starrheit der Form ihr schon etwas innerlich Belebtes verliehen. Beständig hat die griechische Kunst im Tempeldienste, wo sie angewiesen war an der althergebrachten Form festzuhalten, solche Züge, wie die der Teneatischen Statue, wiederholt, aber begreiflicherweise bringt die Nachahmung es leicht nur bis zu verzerrten Maskengesichtern, denen die Lebendigkeit abgeht.

Ehe wir die Umbildungen des beschriebenen Typus weiter verfolgen, müssen wir unsre Aufmerksamkeit einer auffallenden Ausnahmeerscheinung unter den Gesichtsbildungen der ältesten griechischen Kunst schenken. Es ist ein Nonplusultra von verzerrtem Gesichtsausdrucke, ein Zerrbild, wie wir es sonst allenfalls unter mexikanischen Ungeheuerlichkeiten finden. Seine Entstehung reicht in unabsehbar frühe Zeit zurück. Es erscheint vor allen Dingen deshalb als eine so große Ausnahmeerscheinung, weil es zwischen alle den gleichzeitigen, wie wir betonten, in Profil gezeichneten Gesichtern stets in voller Vorderansicht gebildet ist. Es ist ein Kopf oder vielmehr ein Gesicht ohne allen Hals, kreisrund, rings zuweilen mit einem zottigen Haarkranze, wie der Fruchtboden einer Sonnenblume von seinen Blüthenblättern umgeben, immer mit breit aufgerissenem Maule, aus dem zwischen gekrümmt herausstehenden Hauzähnen lang über das Kinn die breite Zunge heraushängt; dazu eine gepletschte Nase und hoch in der Schläfengegend sitzende, verkrüppelte Oehrchen vollenden die Spottgeburt. Dieses Grauenbild fürchtete Odysseus über alle Schrecken der Unterwelt, das Medusengesicht, der Gorgone furchtbares Haupt. In einem uralten Bilde blickt es uns vom Schilde Hektors an, von der Burgmauer zu Argos grinste es herab, durch Farbenauftrag noch grasser gemacht ist ein Exemplar, das auf der Akropolis zu Athen gefunden wurde. Besondere Vorstellungen, die einen der dunkelsten Flecken im griechischen Wesen bilden, liegen der häufigen Darstellung dieses Scheusals zu Grunde. Die blinde Furcht vor unvorhergesehenem Unheil, der trübseligste Aberglauben, der namentlich das schädliche Gespenst des bösen Blicks durch

Bilder der Häßlichen abzuwehren meinte, hat die große Menge der Heiden nie losgelassen, freilich ja auch so Viele in der Christenheit noch heute nicht. Für den abergläubischen Gebrauch war nun grade das Herausstieren der großen Augen das besonders Wesentliche beim Gorgoneion und daher rührt bei ihm die in ältester Zeit konstante Vermeidung der sonst die Regel bildenden Profilansicht. Als kräftiges Hausmittel gegen allen Zauber und alles Unglück blieb das Gorgoneion bis ans Ende der alten Welt unentbehrlich, bis, traurig, aber wahr, das Kreuz im Gebrauche des Volks als neues Amulet an die Stelle des alten trat. In den Ruinen von Eleusis liegt noch ein Marmorblock, auf dem wirklich gradezu das neue Zeichen über das alte, das Kreuz über das Gorgoneion, das jetzt selbst als heidnischer Apparat in Verruf kam und unschädlich gemacht werden sollte, eingemeißelt ist. Entledigen konnte das Griechenthum sonst sich dieses abergläubischen Abzeichens nicht, aber die mit ihm begangene Sünde gegen das Schönheitsgefühl hat, worauf wir weiterhin kommen, die griechische Kunst in einer genialen Weise zu sühnen gewußt.

Kehren wir von der Betrachtung dieser Ausnahmeerscheinung zu den übrigen einförmigen, ältestgriechischen Köpfen zurück, um ihre allmälige Umwandlung zu verfolgen. In der Menschenabbildung machten die Griechen bis in den Anfang des 5. Jahrhunderts vor u. Z. gewaltige Fortschritte. Namentlich aus peloponnesischen Werkstätten gingen die Erzstatuen hervor, die zur Ehre des Siegers in den öffentlichen Kampfspielen, bei Darstellung unter den Göttern namentlich des Apoll, die Vollendung männlicher Formenschönheit zumal im jugendlichen Alter verherrlichten. Aber so natürlich man den Leib zu bilden suchte und wußte, die Köpfe blieben ziemlich einförmig. Die Marmorgruppen der Aigineten, heute der Stolz der Münchener Glyptothek, geben das beste Beispiel meisterhafter Arbeiten der letztgeschilderten Art. Die nackten Körper sind von einer in das Einzelnste gehenden, von einer, wie der alte Wagner, dessen stets bei den Aigineten gedacht werden sollte, sagte, erschreckenden Naturwahrheit, die Köpfe aber nehmen an dem dargestellten Kampfesvorgange gleichsam keinen Antheil. Höchstens ist im Ostgiebel, wo Brunn uns überhaupt die Arbeit eines weiterstrebenden Künstlers hat erkennen lassen, bei einem sterbenden Krieger mit einer leisen Oeffnung des Mundes, in dem die Zähne sichtbar werden, ein Anfang angemessenen Ausdrucks gemacht. Als einziger, wenigstens allgemein belebender Zug bleibt sonst diesen Köpfen jenes lächelnde Emporziehen der Winkel des geschlossenen Mundes.

Stärkere Versuche den der Situation einer Figur entsprechenden Ausdruck in die Gesichtszüge zu legen, zeigen die Metopenreliefs der jüngeren Selinuntischen Tempel, wie sie Benndorf kürzlich erst allgemeiner

zugänglich gemacht hat. Der Ausdruck ist hier sehr handgreiflich z. B. im Munde eines Verwundeten, einer Besiegten, wo das Zeigen der Zähne als starkes Mittel benutzt ist, oder in einer Falte, die der Stirn gegeben ist. Während so einzelne Theile des Gesichts sogar sehr stark affizirt sind, bleibt z. B. die Wange neben dem Munde ganz unbetheiligt am Ausdrucke; es ist nicht das ganze Gesicht von gleicher Regung ergriffen. Die dorischen Künstler haben auch hier, wie sie ja in den äginetischen Giebeln die gesammte Körperbewegung eigentlich nicht weiter bringen, nur den Gliedermann gezogen und gerichtet. Man könnte, wenn man starke Vergleiche nicht scheute, an den Gesichtsausdruck eines Nußknackers sich erinnern lassen. Es bleibt jedenfalls bei etwas Gemachtem, gleich wie beim Ausdrucke des Lachens in Folge einer Galvanisirung der betheiligten Muskeln (Darwin Taf. III, 6) im Unterschiede vom natürlichen Lachen (das. Taf. III, 5). Es kommt bei diesen in einer Periode kräftiger Entwicklung des Griechenthums wenn auch mit noch so starken Mitteln arbeitenden Versuchen nicht bis zur täuschenden Erscheinung eines von Innen heraus wirkenden, sagen wir eines seelischen Affekts.

Nunmehr treten wir aus dem althelleniſchen Saale des Gipsmuseums in den attischen ein. Auch hier ist nicht sogleich Alles anders. Einzelne Meister, zu deren Zeit schon Phidias lebte, entfernen sich in ihren Werken bei der Behandlung des Gesichts noch kaum von der Stufe der aeginetischen Künstler. Unbewegten Antlitzes vereint zum Angriffe schreitend wurden die Tyrannenmörder Harmodios und Aristogeiton noch nach den Perserkriegen in Erz am Markte von Athen aufgestellt. Das Gesicht eines fein empfundenen Frauenbildes zeigt noch etwas von dem alterthümlichen leisen Lächeln und ein Myron, der den männlichen Körper in den schwierigsten Stellungen höchstgesteigerter, momentaner Bewegung untadelhaft hinzustellen wußte, war der Wiedergabe geistigen Ausdrucks noch nicht völlig gewachsen. Mit Ungeschick ist auf einer Metope des Parthenon der Versuch gemacht, dem Gesichte eines Unterliegenden den Ausdruck von Schmerz zu geben. An den Metopen des Parthenon waren bekanntlich Arbeiter thätig, die noch nicht auf der Höhe der von Phidias geschulten Kräfte standen.

Es zeugt von der in älterer Zeit vorwiegend plastischen Anlage der griechischen Künstler, daß sie so lange in ihren Werken die gesammte Körpergestalt, nicht einen einzelnen Theil, wäre es auch das Antlitz, vorzugsweise im Auge haben. Man begreift allerdings auch, daß bei der Darstellung nackter Gestalten, die in einzelnen Schulen überwiegend war, dem Gesichtsausdrucke nicht ganz so viel zufiel, wie es beim Vorherrschen bekleideter Figuren der Fall sein muß. Man darf aber auch ein Zei-

chen der gesunden Entwicklung der griechischen Kunst darin sehen, daß nicht zuerst auf Darstellung seelischer Stimmungen und Affekte hingearbeitet wurde. Man hat oft es als Gegensatz hervorgehoben, wie die mittelalterliche Kunst schon früh auf unvollkommene Leiber Köpfe voll der größten Gefühlsinnigkeit zu setzen wußte. Frühreife Wunderkinder mit geistiger Entfaltung, ehe der Körper seiner recht Herr geworden ist.

Denken wir aber vor den Köpfen der Werke eines Kalamis oder Myron an den sich dem Gedächtnisse so leicht einprägenden Kopf des Teneatischen Apollo und seiner Verwandten zurück, so finden wir eine sehr bemerkenswerthe Umbildung der festen Gesichtsformen, damit des bleibenden Ausdrucks, in der That vollzogen. Jene keck spitzvorstehende Nase ist zurückgedrängt, eine maaßvollere Bildung, welche sich der des sogenannten griechischen Profils, nur ohne alle Starrheit, annähert, ist Regel geworden. Verschwunden sind die herausquellenden Augen, deren Platz im ältestgriechischen Schönheitsideale es begreiflich macht, daß im Epos der Augen der Juno, wie der eines Rindes, im preisenden Beiworte gedacht wird. Sie sind jetzt hineingedrückt und liegen, reichlich wie in der Natur, unter dem scharf geschnittenen Rande der weniger, als früher, geschwungenen Brauen. Im Gipsmuseum wird der Abguß des farnesischen Herakopfes nicht fehlen. Vor ihm mag man den Gesammteindruck der veränderten Formen gewinnen. Ein fest geschlossen in sich ruhendes Wesen statt alter Vorwitzigkeit, eine Selbstgenügsamkeit in gutem Sinne, eine Bescheidung, die zu den sittlichen Idealen der Griechen mehr und mehr gehörte, spricht aus einem solchen Kopfe. Euphrosyne ist zur Sophrosyne geworden.

Mehr hat auch Phidias nicht gewollt, der vollendende Meister. Wie ein Hauch feierlicher Stille liegt es über den Köpfen am Parthenon. Schwerlich wich Polygnots Kunst hierin ab. Dabei behauptet die von Alters her vorherrschende Profilansicht sich noch so sehr, daß sogar Rundwerke dieser Zeit, was zwar nicht Jedem leicht zu beweisen ist, die volle Wirkung ihrer Köpfe am meisten üben, wenn man den Standpunkt der Betrachtung von der Seite her nimmt. Das wurde später gründlich anders.

Das Kolossalbild von Phidias zu Olympia glich im Antlitze nicht der Jupitermaske von Otricoli, war nicht ein so effektvolles physiognomisches Bravourstück wie diese; aber grade jene stillere Größe, die Nichts zu sein sucht, erkannten die Besseren der Alten als den gelungensten Ausdruck göttlicher Majestät an. Und noch Eins: die Minerva des Phidias in ihrem Tempel auf der Burg zu Athen, hatte noch nicht jene schmale Gesichtsform langgezogenen Ovals, durch welches in den heutzutage bekann-

testen antiken Minervaköpfen, sich die Denkerin, die Göttin feingebildeten, geistigen Wesens ausspricht. Alle Spuren führen vielmehr darauf, daß Phidias ihr ein kräftig volles, gerundetes Gesicht gab. Jene spiritualistischeren Minervaköpfe, die man sich in die Farbe übersetzt blaß denken möchte, entsprechen erst dem Ideale einer folgenden Zeit, die, wie wir sehen werden, mehr und mehr das geistige Leben ihrer Kunstgebilde in den Vordergrund stellt, gern auch statt der kindlichen Freude an der Handlung die reflektirende Betrachtung einer Situation wählt.

Mit Phidias und seinen nächsten Schülern stehen wir bei unserer Betrachtung auf einer Grenzscheide; das Handwerk bewahrt den Nachklang länger, wie die attischen Grabreliefs, welche im Gipsmuseum in langen Reihen stehen werden, beweisen. Es ist eine Kunstweise, die körperliches und geistiges Leben harmonisch in einander aufgehen läßt. Das seelische Element erscheint bei ihren Gestalten wie den ganzen Körper gleichsam durchströmend und in allen seinen Theilen still wirkend. Wie fein empfundene und ausdrucksvolle Handbewegungen wissen diese Athener zu zeichnen, über den Gesichtern aber liegt es noch wie ein sanfter Schlummer —, dem jetzt aber das Erwachen folgte. Erst wie ein ganz leiser, dann immer anschwellender Ton — bald sollten es gewaltige dissonirende Akkorde werden —, wie ein unaussprechlich süßer Klageton um ein verlorenes Paradies ungestörter Harmonie zieht über die Marmorgesichter ein Wehe hin. Sein Sitz ist der Mund, dann auch, indem die Plastik ihre Schranken scheint durchbrechen zu wollen, das Auge.

Die in älteren Werken gern fest geschlossenen Lippen öffnen sich, der Schatten in der Mundöffnung läßt den fein geschwungenen Doppelumriß der Lippen und damit eine neue Schönheit hervortreten, die Oberlippe aber hebt sich leicht nach der einen Seite hin und darin liegt besonders jener schwermüthige Zug. Ich finde diese Ausdrucksform von Darwin nicht berücksichtigt. In der Gipssammlung werden wir am liebsten vor den Kasseler Jünglingskopf oder vor jenes Madonnenbild der griechischen Kunst hintreten, die Mutter mit dem Kinde im Arme, Eirene und Plutos, also die Friedensgöttin, die den Reichthum als ihr Kind hegt, eine Gruppe welche, von Brunn gedeutet, wenn auch nur in einer antiken Kopie nach dem verlorenen Originale eines etwa eine Generation auf Phidias folgenden attischen Meisters in München steht. Der aus diesen Köpfen sprechende gefühlvolle und leise zur Trauer hinneigende Zug ist fortan aus der Antike nicht mehr ganz geschwunden. Er hat gradezu für die späteren Jahrhunderte die Stelle jenes Lächelns der älteren Zeit eingenommen. Immer wieder und wieder begegnet man ihm an einzelnen Köpfen, oft genug heben ihn die Beschreibungen, welche wir zu lesen bekommen,

hervor, doch meist so, als wenn es sich dabei um eine Eigenthümlichkeit irgend eines einzelnen Werkes oder bestimmter einzelner Göttergestalten handelte, nicht um Etwas Durchgehendes, das zuletzt einen entschieden manieristischen Charakter annimmt. Besonders oft ist man bei den Idealbildern der Wasserwesen, Tritonen, Nereiden, wie sie ein Skopas etwa behandelte, auf den trüben Zug im Gesichte aufmerksam geworden und man glaubte wohl, es sei gerade diesen Wesen, welche im Wasser wohnen, so wie in manchem Mährchen, ein hervorstechend klagender Zug als ihr eigenthümliches Abzeichen gegeben, während sie in ihrem wehmüthigen Aussehen vielmehr nur die allgemeine Signatur der Zeit tragen, in welcher ihre Idealgestalten die letzte künstlerische Form erhielten. Der süße Reiz der Amorgestalten und andrer, grade jugendlicher Idealgebilde der jüngeren attischen Bildhauerschule hat, so viel wir erkennen können, gewiß zum guten Theile mit in diesem weichen, halb traurigen Zuge gelegen. In den Venusköpfen derselben Zeit können wir dagegen in der Bildung des Auges, das schwimmend mit emporgezogenem unteren Liede voll träumerischer Liebesregung blickt, einen neuen ausdrucksvollen Zug erkennen. Vom Auge müssen wir noch fernerhin sprechen.

Da sind wir in der That in einer Welt veränderter Gestalten, deren Antlitz ganz anders, als das des Teneaten, zu uns spricht.

Ist es aber aus der Geschichte der Griechen nicht auch völlig erklärlich, daß die Weltfreudigkeit jener alten Zeit und die Selbstgenügsamkeit einer folgenden Periode einem trüberen Zuge zu weichen beginnt?

Zeit und Menschen waren gründlich andere geworden seit jenen Jahrhunderten, in denen die griechische Nation unter den lichten Strahlen des apollinischen Gottesgestirns voll Jugendkraft thatenlustig in immer neuen Schaaren über die Küsten und Inseln des Mittelmeers, Kolonien gründend, sich ergoß, seit der Zeit, da ernstlicher, höchster Werth auf den Ruhm gelegt wurde, den Mann oder Knabe im heiligen Festspiele heiß errungen hatte, seit der Zeit, bevor Spartas dorische Kraft unfruchtbar zu erstarren begann und Athens beweglicheres Völkchen noch nicht allen Halt in Staat, Glauben und Sitte zu verlieren begann und seit, trotz aller inneren Zersplitterung und Uneinigkeit doch Mannhaftigkeit aus dem Perserkampfe im Hochgefühle bewährter Kraft hervorgegangen war.

Vor Allem in Athen, dem Hauptsitze des künstlerischen Schaffens, da wo die alten Gebilde eine Umprägung erfuhren, war ein Umschwung auf dem künstlerischen, dem sozialen, dem politischen Gebiete erfolgt.

Statt epischer Erzählungsfreude stand in der Dichtkunst nunmehr obenan die dramatische Verarbeitung der Sagenstoffe mit Betonung sittlicher Gedanken und andern Reflexionen, und auf der dramatischen

Bühne selbst war bereits Aeschyleische Hoheit sogar Euripideischem Affekte, wie im öffentlichen Leben Perikleischer Anstand dem unruhigen Gebahren der Demagogen gewichen. Statt mädchenhaft bescheidener Knaben, die errötheten, wenn sie über den Markt gehen mußten, drängten sich freche junge Burschen vor, denen wenig, auch ihr eigenes Selbst nicht, wie Aristophanes, Isokrates klagte, heilig blieb. An die sophistische Bewegung, die Viele aufklärte, aber auch Viele verwirrte, muß man denken. Halb trübsinnig, halb ausgelassen in ihren Vorstellungen und Gebräuchen fingen die Mysteriendienste an im Volksglauben fast über den Kultus der Himmelsgötter sich zu erheben. Delphis Stern erblich vor Eleusis' und Samothrakes Heiligenscheine.

An solch' bekannte Dinge muß ich wenigstens erinnern, um glaublich zu machen, daß der Wandlung, die wir im Spiegel der Kunstgestalten sehen, eine Umwandlung in der lebendigen Welt zu Grunde lag. Der Morgen des Griechenthums, auch die Mittagshöhe war dahin; sein Tag neigte sich zum Abend.

In den Kunstwerken häufen sich die Anzeichen immer größeren Interesses für den Ausdruck geistiger Stimmungen. Nicht nur den Körper, auch die Seelenthätigkeit im Gesichte soll der Künstler darstellen, Kämpfer sollen drohend, Sieger triumphirend blicken, läßt schon Xenophon den Sokrates fordern. Mehr und mehr wendet sich aber eine besondere Vorliebe der Schilderung hocherregter Zustände, wilder Leidenschaft, qualvoller Kämpfe, jammervollen Unterliegens von Seele und Leib zu. Dazu sieht man endlich ein sich Abwenden von allem früheren Genügen am Einfachen, vielmehr ein gesuchtes Aneinanderrücken solcher Zustände in dann um so wirkungsvolleren Kontrasten.

Wir stehen im dritten Hauptsaale unsres Antikenmuseums. Im Schlachtgetümmel der mächtige Ajax mit der Leiche des jugendlichen Achill im Arme, was wir den Pasquino nennen, der Gallier, der die Frau erstach und nun die Waffe gegen sich selber kehrt. Solche Werke gehören der Zeit Alexanders und mehr noch den Zeiten seiner Nachfolger an, den Zeiten, in welchen, gleich wie die sinkende Sonne feurig erglüht, mit letzter, glänzender Machtentfaltung die Geschicke der Griechen sich erfüllten. In dieser Zeit drängt sich nun auch vor die althellenische Kunst der Plastik die Malerei in den Vordergrund und je mehr sie zumal durch die Darstellung des Auges für den Gesichtsausdruck über stärkere Mittel gebot, desto entschiedener erging auch an die Plastik der Ruf, nach dieser Seite hin das Aeußerste zu versuchen.

Das führt auf die versprochenen Bemerkungen über die Bildung des Auges in der Plastik dieser späteren Zeit. Wir suchen im Museum die

Abgüsse von Originalköpfen aus Skopas Zeit, vielleicht sogar aus seiner Werkstatt, welche uns durch Newtons Ausgrabungen aus den Ruinen des Mausoleums zu Halikarnaß wiedergegeben sind. Bei einigen derselben ist grade sehr auffallend die Behandlung der Augen. Wir erinnern uns noch ein Mal der Augen der teneatischen Statue und verwandter ältester Werke, wie sie lustig aus dem Kopfe herausquellen; wir erinnern uns, wie sie in der Folgezeit tiefer unter den Rand der Brauen zurücktraten; dieses Zurückdrängen der Augen in die Tiefe des Marmorkopfes ist aber auf das Aeußerste gesteigert an einigen der Köpfe vom Mausoleum. Besonders sind da die inneren Augenwinkel über die Natur tief, auf Wirkung auch in die Ferne berechnet, in den Stein hineingetrieben. Die Skulptur hat hier das Aeußerste gewagt um das ihr Undarstellbare doch darzustellen, um durch eine kräftigere Schattenwirkung einigermaßen den Blick des belebten Auges und zwar eines tiefleidenschaftlich durcharbeiteten Auges zum Ausdrucke zu bringen. Auf das naivere Verfahren der älteren Kunst, die Augensterne von andersfarbigem Material einzulegen oder sie zu malen, scheint man in dieser Zeit wenigstens in der Marmortechnik, die, koste was es wolle, mit eigenen Mitteln zum Ziele zu kommen suchte, verzichtet zu haben. Erst in römischen Werken begegnen uns die im Marmor als vertiefte Kreise und Punkte gearbeiteten Pupillen, ein Anzeichen nun hereinbrechenden rohen Verfahrens.

Der Zeit und Kunstart eines Skopas entsprang das Seelengemälde des Schmerzes im Niobeantlitze, dessen matten Nachklang uns wenigstens die erhaltenen Kopien bewahren. Dem reiht sich an ein Werk von wirklicher Meisterhand, der schmerzdurchzogene lockige Manneskopf vom schönsten parischen Marmor in den Uffizien zu Florenz, den wir nun einmal den „sterbenden Alexander" zu nennen gewohnt sind. Ihn giebt leider kein Gipsabguß völlig wieder. In der schmerzvoll gezogenen Wendung dieser Köpfe seitwärts nach oben tritt uns abermals eine Form entgegen, welche, dem beabsichtigten Ausdrucke dienend, im Gegensatze gegen die ältesten grade ausblickenden Gesichter griechischer Bilder, in spätgriechischer und römischer Zeit bis zur Manierirtheit beliebt wird. Diese Kopfwendungen gehen in manchen spätgriechischen Bildwerken bis zur ganz unmotivirten, einer Schönheitslinie zu Gefallen affektirten Zurschaustellung einer ganz leeren Emotion. Wenn die Malerei jetzt überhaupt statt der alten Regel der Profilansicht die halben Wendungen der Köpfe bevorzugt, so tritt in der Plastik ganz entschieden an die Stelle des Profils die Berechnung der Darstellung auf die Vorderansicht, überall ein bewußtes sich zur Schau Stellen anstatt des früheren in sich Ruhens.

Auf diesem Boden erwuchsen eine Menge von bewunderten und des-

halb uns wenigstens dem Namen nach noch bekannten Werken, Bilder Leidender, Sterbender, Rasender. Sie bilden fast eine neue Kunstgattung. „Sunt inter opera ejus et exspirantium imagines," führt Plinius von Apelles an.

Die Maler traten mit Stoffen auf, deren Anziehendes nach der psychologischen Seite hin lag und da besonders im Gesichtsausdrucke seinen Gipfel gehabt haben muß. Ich nenne nur den Timanthes mit seiner bekannten Schilderung der Abstufungen des Schmerzes unter den Zeugen der Opferung Iphigenias, welche selbst in einer der uns erhaltenen Kompositionen dieser Szene mit der Niobewendung klagend gen Himmel blickt. Ich nenne ferner Timomachos, der in seinem Ajax die Aufregung der Raserei und die Scham des wieder zu sich Gekommenen, in der Medea den Kampf von Muttergefühl und wilden Rachegedanken in gepriesener Weise zu schildern wußte, und diesem Maler der Seelenzustände gelang ganz besonders ein Gorgonenkopf, jedenfalls die mit feinem Gefühl umgewandelte Bildung jener Anfangs besprochenen, alten, anstößigen Amulettfratze. Man begreift, daß für diese spätgriechische auf erschöpfende Behandlung der Seelenzustände gerichtete Kunst jenes alte Schreckbild zu einem anziehenden Problem wurde. In wie geistvoller Weise es gelöst wurde, davon zeugt die Rondaninische Meduse in München und gar die hinsterbende Ludovisische. Anstatt des überlieferten bärtigen, zungenreckenden und zähnefletschenden Grinskopfes ging aus dem Schmelztiegel der Künstlerphantasie ein von unheimlichem Weh durchzogenes Frauenantlitz hervor, mit Schlangen im Lockenhaar, das statt abzustoßen gefangen nimmt, das unsere Theilnahme fesselt, wie mancher Mensch, dessen Züge von erlebtem Leid zeugen. Wie das Haar, ganz anders, als es im altgriechischen Schönheitsideale in typischer Zierlichkeit erscheint, der spätgriechischen Kunst ein neues Mittel zur Unterstützung des physionomischen Ausdrucks bot, daran kann hierbei wenigstens mit einem Worte erinnert werden.

Eine innere Verwandtschaft der in Leiden und Leidenschaft ihre Lieblingsstoffe suchenden, jüngeren griechischen Kunst mit der italienischen Kunst in ihrer Epigonenzeit ist unverkennbar. Im großen Saale der Akademie zu Bologna, wo die Caraccis und ihre Zeit- und Geistesgenossen mit großen und ausgezeichneten Werken in Menge vertreten sind, erstaunt man über die Lust an erregten Darstellungen, an Schilderuug von süßem und bitterm Weh, von Verzückungen und Qualen. Die Gestalten sind gewaltsam bewegt, ein Sturmmind geht durch die Gewänder, Aufregung überall und die Gesichter gern in halber Wendung nach oben gekehrt, grade wie es zuletzt in der Antike auch beliebte Manier wurde.

Ich glaube wohl, was erzählt wird, daß Domenichino besonders am sterbenden Alexander und an der Niobe, an der Niobe auch Guido Reni studirt hätten. Da fanden sich Geistesverwandte. Christliche Märtyrerszenen lieferten hier, tragische Ausgänge der Heroen im Alterthume den Stoff: Laurentius auf dem Roste und Sebastian, von Pfeilen durchbohrt, Herakles im brennenden Gewande der Deianira und, die wir in der Gruppe des farnesischen Stiers noch besitzen, Dirke, zur Schleifung an die Hörner des wüthenden Thiers gebunden. Wieder blickt sie mit fliehender Wendung empor.

Eine, zur Wahl solcher Stoffe neigende, zu so starken Mitteln greifende Kunst, getragen von dem in den Wechseln der Diadochenperiode umgetriebenen Griechengeschlechte, verfehlte ihre Wirkung dann auch in Rom nicht. Vielleicht ist doch wirklich erst dort, wo die gesteigerte Bearbeitung eines griechischen Vorbildes zum Antlitze des belvederischen Apollo führte, das Werk, als geistiges Eigenthum der Diadochenzeit nicht abzustreiten, entstanden, das für uns als ein Endpunkt im graden Verlaufe der ganzen angedeuteten Entwicklungsreihe dasteht, der Laokoon. Es mischt sich im „Dreiklange des Schmerzes" dieser Gruppe Kinder- und Vaterjammer, Körper- und Seelenschmerz wirken in einander, und Alles gipfelt in dem einen Antlitze, in welchem kein Muskel mehr außer Mitleidenschaft gelassen ist. So entsteht weit über die Niobe hinaus ein Aeußerstes, mit dem die virtuose Handhabung der stärksten Kunstmittel ihren berechneten Triumph feiert.

Für die im Laufe griechischer Kunstbestrebungen immer mehr hervortretende Durchbildung des physiognomischen Ausdrucks wäre noch eine ganze Reihe von Belegen zu liefern gewesen, hätte ich an dieser Stelle auf die Geschichte der Göttergestalten der Griechen mehr, als mit gelegentlichen Hinweisungen, eingehen wollen. Die völlige Loslösung jeder einzelnen derselben aus der Anfangs unterschiedloseren Reihe, die Schöpfung von lauter idealen Individualitäten, nicht nur den Attributen und der Gestalt, sondern auch den Gesichtszügen nach, vollendet sich um dieselbe Zeit, in welcher auch die individuelle Durchbildung von Portraitköpfen nach dem Leben ihren Höhenpunkt erreicht. Damals, da man einen Demosthenes und Aristoteles in ganz anderer Weise leibhaftig portraitirte, als man früher die Züge des Perikles der Nachwelt überliefert hatte, gab man dem Kopfe einer Sagengestalt, wie die des begeisterten blinden Homer oder des mit allen Charakterzügen der Klugheit eines Verwachsenen ausgestatteten Aesop, das Leben und wollte auch in einem Jupiterkopfe die Summe von Ausdruck erreichen, mit welcher die Maske von Otricoli vor uns steht. Der Reichthum hier gebotener Beobachtung bleibe unerschöpft.

Von römischen Leistungen wollen neben der unerbittlichen Wahrheit, mit der fort und fort das Physiognomische im Portrait der Wirklichkeit entnommen wurde, die flachen Idealgesichter hadrianischer Werke, unter ihnen in seiner leeren Tadellosigkeit der Kopf des Antinous, noch genannt sein. Hier erst sind jene innerlich leeren Profilköpfe zu Hause, kalte Abstraktionen, deren Linie man, zum großen Unrechte für wirkliches Griechenthum, schlechthin als griechisches Profil zu bezeichnen pflegt.

Am Schlusse endlich stehen merkwürdig genug, um ein Wort der Erwähnung zu verdienen, die Gespenster byzantinischer Maskengesichter, Maskengesichter, welche ebenso durchweg in der Vorderansicht, wie die ältestgriechischen Köpfe in der Profilansicht, gebildet, als eine letzte Konsequenz der an den Kunstgestalten schon in Alexanders Zeit beginnenden und dann fortwährend starken Betonung der Vorderansicht erscheinen.

Conze.

(Abdruck aus dem XXXIII. Bande der Preußischen Jahrbücher.)
Druck von Georg Reimer in Berlin.